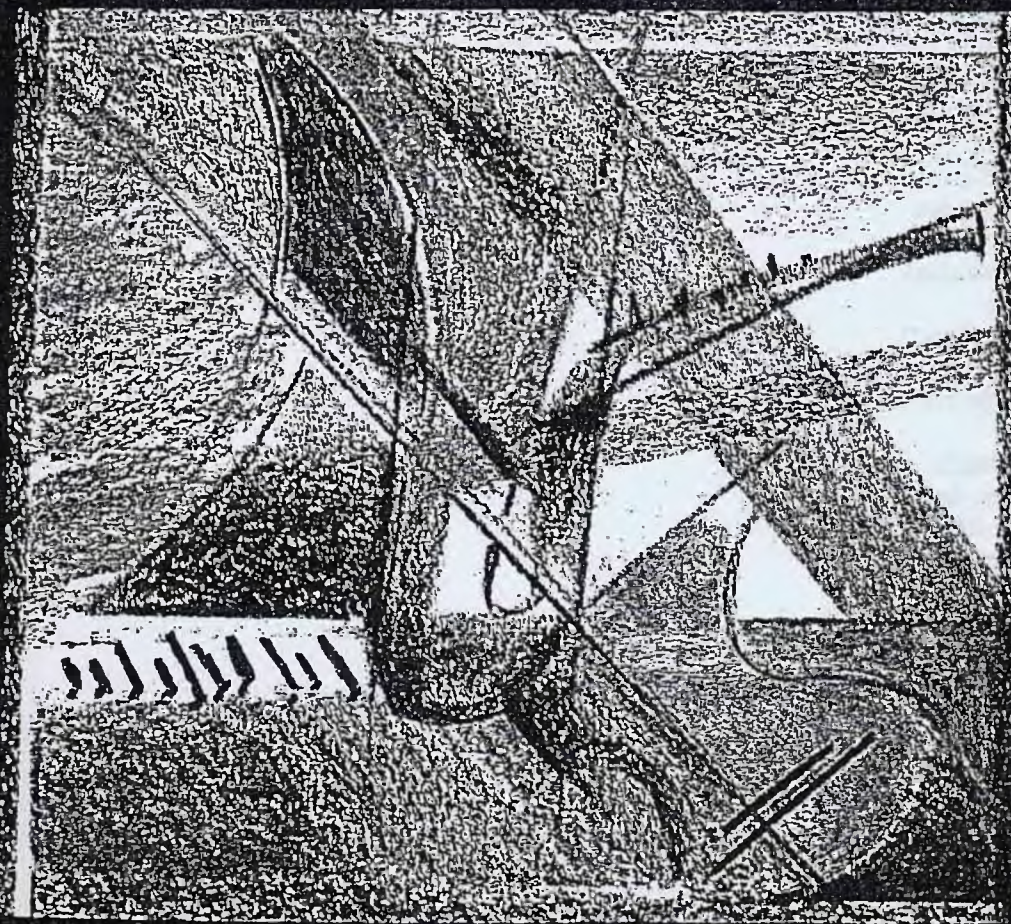
uma fita cassete

A arte da improvisação

para todos os instrumentos

Nelson Faria

Lumiar Editora

Editado por Almir Chediak

Do convívio com os mestres...

Nelson Faria é de Minas, nascido em 1963. Mas, ainda pequeno, já estava em Brasília. Foi lá que iniciou, em 1982, sua vida de guitarrista. Em 84 fez parte do Festival de Jazz e, depois, do Verão Funarte/85. Atuou na Brasília Popular Orquestra, em concertos homenageando grandes nomes como Chick Corea, Bill Evans, Tom Jobim e Wayne Shorter. De 85 a 87 lecionou na Escola de Música de Brasília. Sua formação musical inclui um intervalo de Brasil: foi para o Guitar Institute of Tecnology, o GIT, em Hollywood, Califórnia. Ali, estudou durante um ano com músicos como Joe Pass, Scott Henderson, Joe Diorio e Frank Gambale. Participou de diversos workshops com Larry Carton, John Scotfield, Larry Corryel, Mick Goodrick, Lenny Breau, Roben Ford e Howard Roberts. Ted Greene foi seu professor de harmonia durante todo esse tempo.

De volta ao país, tem participado, desde 85, de 'oficinas musicais' promovidas por várias entidades de ensino de música como a Pró-arte, a Musiarte, a Somus, a Artemúsica. É professor titular de guitarra na Universidade Estácio de Sá, RJ, e leciona improvisação no Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical/Cigam e no Centro Musical Antonio Adolfo. Gravou, como guitarrista, o vídeo "Ginga brasileira", com Antonio Adolfo e, para a Giannini S.A., o primeiro vídeo-aula de guitarra produzido no país.

Como músico, afora o desempenho profissional, Nelson já tocou ao lado de Idriss Boudrioua, Célia Vaz, Mauro Senise, Nico Assumpção, Marinho Boffa, Widor Santiago/Big Blue Festival, 88, RJ; Antonio Adolfo/Free Jazz Festival, 88, SP; Yuri Popoff e Toninho Horta/Free Jazz in Concert.

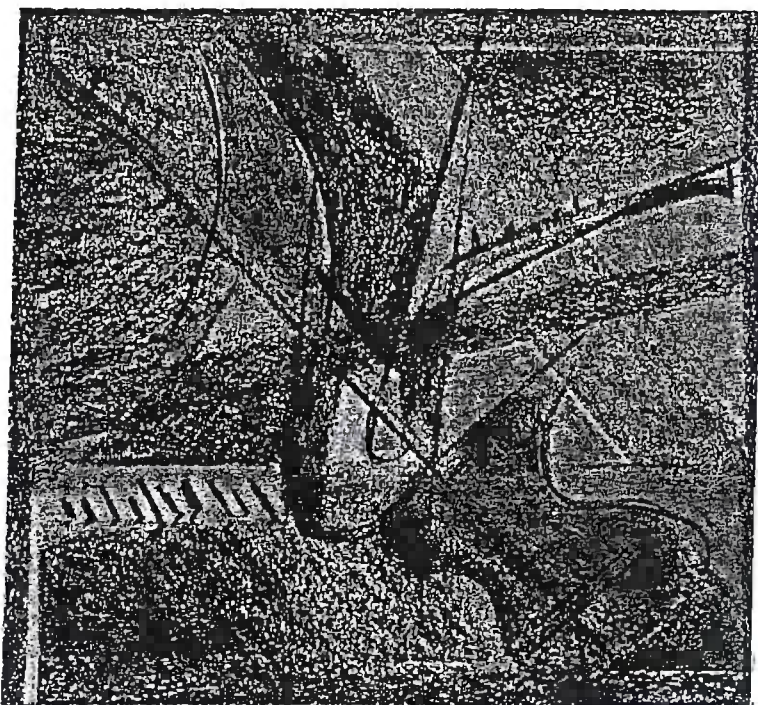
Seu nome pode ser encontrado em discos como o de Nivaldo Ornellas/Colheita do trigo, Antonio Adolfo/Cristalino e Ginga, ou no de Bill Gable, gravado em Los Angeles, com participação de Airto Moreira, ou ainda no elepê de Cássia Eller, entre outros.

A arte da improvisação

para todos os instrumentos

Nelson Faria

Editado por Almir Chediak

Lumiar Editora

A arte da improvisação

Revisão de partituras: Ian Guest, Didado Azambuja
Editoração musical: Didado Azambuja
Gravação e mixagem: Sergio Nacif - Studio Menas Nota - Itaipu, Niterói
Roberto Araújo (Fade)
Violão e guitarra: Nelson Faria
Instrumentação e programação dos arranjos no computador: Sergio Nacif
Capa: Bruno Liberati
Editoração de texto: Sonia Cardoso
Revisão de texto: Nerval M. Gonçalves
Coordenação e produção gráfica: Tonico Fernandes
Montagem e arte final: Mussuline Alves

CIP – Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

F235a

Faria, Nelson, 1963-
A arte da improvisação: para todos os instrumentos / Nelson Faria; editado por Almir Chediak. – Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1991.
100p.

Acompanhado de uma fita cassete.
Bibliografia.
ISBN 85-85426-01-2

1. Improvisação (Música). 2. Música — Composição. I. Título.

CDD – 781.65
781.6
CDU – 781.65
78.08

91-0399

Lumiar Editora
R. Elvira Machado, 15
CEP 22280 • Rio de Janeiro • RJ
Tel.: (021) 541-4045
295-8041

Sumário

Sumário da fita

LADO A

1 Nota Lá (442 Hz) – Afinação

PARTE I

2 Exemplo 1 – Bossa Nova
3 Exemplo 2 – Bolero
4 Exercício 1 – Salsa lenta
5 Exercício 2 – Swing
6 Exemplo 3 – Bossa Nova
7 Exemplo 4 – Disco Funk
8 Exercício 3 – Bossa Nova
9 Exercício 4 – Samba-canção
10 Progressão 1 – Baião
11 Progressão 2 – Bossa Nova
12 Progressão 3 – Swing
13 Progressão 4 – Funk

PARTE II

Frase 1 – ‖ G7sus | G7 | C7M(9) ‖

Frase 2 – ‖ Em7(b5) | A7(b9) | Dm7 ‖

Frase 3 – ‖ Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 ‖

Frase 4 – ‖ D7sus | D7 | G6 ‖

Frase 5 – ‖ Gm7 | C7sus C7 | F7M ‖

Frase 6 – ‖ Db7(9) | C7M ‖

Frase 7 – ‖ D7(#9) | G7M ‖

Frase 8 – ‖ A7(b9) | Dm7 ‖

Frase 9 – ‖ E7(b9) | E7(b9) | Am7 ‖

Frase 10 – ‖ G7(alt) | Cm7 ‖

Frase 11 – ‖ G7(b9) | G7(b9) | Cm7 ‖

Frase 12 – ‖ G7(alt) | G7(alt) ‖

Progressão 5 – Bossa Nova

Progressão 6 – Balada

LADO B

Nota Lá (442 Hz) – Afinação

PARTE III

Frase 13 – ‖ Gm6 ‖

Frase 14 – ‖ F#7(alt) | F#7(alt) ‖

Frase 15 – ‖ Dm7 | G7(alt) | C7M | C6 ‖

Frase 16 – ‖ Cm7 | Cm7 ‖

Frase 17 – ‖ Am7 | Am7 ‖

Frase 18 – ‖ B7sus | B7sus ‖

Progressão 7 – Samba-canção

Progressão 8 – Salsa

Progressão 9 – Samba

PARTE IV

Frase 19 – || Am7(b5) | D7(b9) | Gm7 ||

Frase 20 – || G7(b9) | C7M ||

Frase 21 – || A7(b9) | D7M ||

Frase 22 – || A7(b9) | A7(b9) ||

Frase 23 – || C7(b9) | C7(b9) | F7M ||

Frase 24 – || G7(b9) | G7(b9) | Cm7 ||

Frase 25 – || E7(9) | Dm7(9) ||

Frase 26 – || G7(#5) | G7(#5) ||

Frase 27 – || C7(#11) | C7(#11) ||

Frase 28 – || A7(#5) | D7M ||

Frase 29 – || A7(#5) | D7M ||

Frase 30 – || A7(#5) | D7M ||

Frase 31 – || Cm7 | Cm7 ||

Frase 32 – || Cm6 | Cm6 ||

Frase 33 – || Fm7(9) | Fm7(9) ||

Frase 34 – || C7sus | C7sus | C7sus ||

Frase 35 – || Am6 | Am6 ||

Frase 36 – || D7(#11) | D7(#11) | D7(#11) ||

Progressão 10 – Frevo

Progressão 11 – Blues

Progressão 12 – Bossa Nova

PARTE V pág. 71 II - V - I

Frase 37 – || Dm7(9) | G7(b13) | C7M(9) | C7M(9) || TRACK 58

Frase 38 – || Fm7(9) | Bb7(b9) | Eb7M(9) | Eb7M(9) || 〃 59

Frase 39 – || Gm7 | C7(b9) | F7M || 〃 60

Frase 40 – || Dm7 | G7 || 〃 61

Frase 41 – || Am7 | D7(#9) | G7M || 〃 62

Frase 42 – || Dm7(9) | G7(b13) | C7M(9) | C7M(9) || 〃 63

Frase 43 –	‖ Dm7	| G7(b9)	| C7M	‖
Frase 44 –	‖ Gm7	| C7(b9)	| F7M	‖
Frase 45 –	‖ Em7(b5)	| A7(b9)	| Dm6(9)	‖
Frase 46 –	‖ Dm7(b5)	| G7(#9)	| Cm7(9)	‖
Frase 47 –	‖ Dm7(b5)	| G7(b13)	| Cm7(9)	‖
Frase 48 –	‖ Am7(b5)	| D7(b9)	| Gm7	‖
Frase 49 –	‖ Dm7(b5)	| G7(b9)	| Cm7(9)	‖
Frase 50 –	‖ Bm7(b5)	| E7(#9)	| Am7(9)	‖
Frase 51 –	‖ Bm7(b5)	| E7(#9)	| Am7(9)	‖

Progressão 13 – Samba-canção

Progressão 14 – Bossa Nova

Progressão 15 – Samba lento

PARTE VI

Solo 1 – Bossa Nova
Solo 2 – Swing
Solo 3 – F Blues
Solo 4 – Jazz
Solo 5 – Retornos harmônicos

Agradecimentos

Eu gostaria de expressar aqui o meu agradecimento
às pessoas que contribuíram para que eu pudesse escrever este livro:
Aos meus pais, Jairo e Nathalia, pela força e compreensão na hora da dura opção (ser músico no Brasil).
À minha esposa e meus filhos, Andrea, Nelsinho e João Felipe, fonte constante de inspiração.
Aos meus professores,
Sidney Barros (Gamela), Paulo André, Ian Guest, Ted Greene, Joe Diorio, Joe Pass, Frank Gambale,
Scott Henderson e todo o staff do GIT (Guitar Institute of Technology), e aos muitos autores, citados no fim do livro,
por me ajudarem a compreender melhor a música em seu sentido mais amplo.
Aos meus alunos, por me ensinarem com suas dúvidas, forçando-me a uma reciclagem diária.
A músicos como Joe Diorio, Toninho Horta, Wes Montgomery,
Bill Evans, Hélio Delmiro, Miles Davis, Hermeto Paschoal, Villa Lobos, Milton Nascimento, Tom Jobim, João Gilberto,
Gil Evans, Victor Young, Ary Barroso, Rachimaninoff, Charlie Parker e muitos outros, que
despertaram em mim o gosto pela música, influenciando-me e estimulando-me diariamente.
À minha família — incluam-se irmãos, cunhados, sogros, sobrinhos, D. Maria Tereza (Babá),
amigos super-chegados, etc. ...
A Sergio Nacif, Lúcia e a criançada,
pelo carinho e hospitalidade que marcaram nossas horas de trabalho no estúdio Menas Nota.
Ao meu amigo e editor, Almir Chediak, e toda a equipe
da Editora Lumiar, pela oportunidade de realizar este trabalho com o alto nível de profissionalismo que lhes é peculiar.
A todas estas pessoas e àquelas
que porventura eu possa ter me esquecido, eu gostaria de, humildemente, oferecer este livro.

Prefácio

Conheci o Nelson no ano de 1983 quando ele cursava guitarra e improvisação no Guitar Institute of Technology, em Hollywood, Califórnia.

Indo para os States via Brasília, sem ter trabalhado anteriormente no eixo Rio—São Paulo, assim mesmo Nelson já sabia muito de música (a prática de simplesmente tocar, como é a formação da maioria dos músicos do país), e o real bom gosto de cultivar pelos ouvidos a atração de conhecer novas melodias e harmonias da música brasileira e do Jazz.

Porém, foi através da improvisação que Nelson descobriu o seu caminho. Como em matemática, na música é preciso aprender a técnica das fórmulas para o desenvolvimento artístico, assim como é imprescindível ter talento para atingir o amadurecimento.

Juntando tudo isso, durante um ano inteiro de estudos (e só estudos, pois é a única maneira de se sobreviver musicalmente à avalanche de informações dadas nas escolas de música americanas), o guitarrista e professor Nelson Faria pôde adquirir naquela época um aperfeiçoamento musical dificilmente alcançado por outro músico brasileiro. Isto é fácil de notar quando observamos o Nelson lecionar: não só estudantes de música e guitarristas estão ali, mas também professores vão com ele aprender uma gama de novos caminhos para a improvisação. Durante os vinte dias do I Seminário Brasileiro de Música Instrumental, que fiz realizar em Minas em 1986, o Nelson bateu o record em número de professores de outros cursos sentados para aprender nas carteiras de aula.

Com grande fluência didática e uma total compreensão das regras básicas para a improvisação, Nelson Faria acaba de nos surpreender com *A arte da improvisação*, sem dúvida um passo à frente em termos de material didático sobre o tema.

O livro segue uma dinâmica gradativa, em que o autor coloca o aluno sempre à prova de alguns exercícios melódicos mais rebuscados e complexos, justamente para ir acelerando o processo de aprendizagem e incentivando-o a manter-se atento ao fato de que a persistência e metodologia são os fatores principais neste percurso.

Muitos pontos são extremamente valiosos neste trabalho: ao mesmo tempo que a parte teórica da improvisação foi dissecada em sua totalidade, o método apresenta como recurso uma fita cassete com bases de violão e guitarra tocadas pelo autor, com arranjos programados no computador. Com isto, o estudante poderá praticar tocando seu instrumento juntamente com o *tape*, e acompanhará todas as progressões de acordes, *licks*, arpejos e solos indicados no livro. Houve ainda a preocupação didática em gravar todas as frases melódicas em andamentos rápido e lento, para maior comodidade técnica dos músicos menos preparados.

Na última parte do método (Parte VI) encontram-se cinco solos criados por Nelson Faria, baseados em *standards* de Jazz, cujas frases ou improvisos melódicos são explicados em contexto.

Este maravilhoso trabalho é bastante atrativo por conter o lado prático e o lado teórico da improvisação unificados numa só proposta: fazer com que o músico se torne um improvisador, que sinta o que está tocando, mas também entenda o que está tocando, para que possa fugir das limitações.

Os exercícios aqui registrados são em grande parte conhecidos dos estudiosos de Jazz, mas são imprescindíveis ao desenvolvimento da técnica estando, por isso, presentes desde a primeira parte do livro. Vale ressaltar que os desenhos melódicos aplicados às progressões de acordes criados pelo autor, além de terem uma lógica incrível, são, definitivamente, jóias do bom gosto musical.

A arte da improvisação é um método muito bem elaborado, em que cada exercício abre novo horizonte de idéias. Tenho absoluta convicção de que atingirá enorme sucesso. Eu também — mesmo que não me acreditem — quando tiver um tempo, irei folhear estas belas páginas do trabalho do amigo e companheiro mestre Nelson Faria, com a certeza de encontrar novos caminhos para a minha música.

Toninho Horta

Introdução

As partes neste livro estão organizadas de forma a dar ao estudante uma intimidade gradativa com o inter-relacionamento entre escalas e acordes e desenvolver a arte da improvisação no estilo "passo a passo".

Este livro é destinado a qualquer instrumentista. Os ajustes de tessitura das frases e transposição devem ser feitos de acordo com a necessidade de cada instrumento.

Na primeira parte, trabalhamos a improvisação por centros tonais, que consiste basicamente em tocar a escala do tom do momento (centro tonal) sobre os seus acordes diatônicos. Esta é a primeira etapa de improvisação, e exige como pré-requisito que o estudante saiba executar as escalas maiores e as três formas da escala menor (natural, harmônica e melódica) no seu instrumento. Caso você ainda não tenha dominado totalmente estas escalas em todas as tonalidades, utilize-se das progressões, exemplos e exercícios dados para praticá-las.

Na segunda parte, acrescentamos progressões com o uso de dominantes secundários, alterados e substitutos (sub V7). A partir daí então, as demais partes se desenrolam apresentando opções de sonoridades para progressões comuns, como o uso de escalas pentatônicas (parte III), simétricas (cromática, diminuta e tons inteiros – parte IV), frases para IIm V (um resumo das opções de uso das escalas diatônicas, pentatônicas, simétricas e superposições de arpejos – tríades e tétrades – sobre a progressão mais encontrada em música popular – parte V) e, na parte VI, temos então solos escritos sobre progressões *standards* em jazz e música brasileira, que exemplificam uma aplicação prática do material estudado.

Junto com o livro,você encontra uma fita de apoio didático, que com certeza o auxiliará na assimilação do material contido nos capítulos. A fita apresenta progressões, exemplos e exercícios gravados no estilo "só falta o solista", onde poderá ser praticado o uso das escalas. Encontraremos também as frases tocadas no andamento original e em seguida em um andamento mais lento, para que possam ser assimiladas com mais facilidade as nuances de interpretação. No começo de cada lado da fita encontra-se a nota Lá (442 Hz) para ajustar a afinação do seu instrumento à da fita.

É importante dizer que este livro oferece muitas das ferramentas necessárias para você se desenvolver como um bom solista (improvisador), mas que a música não é feita nem de regras nem de clichês; a música transcende a estas coisas, e deve ser tocada e estudada tendo sempre este sentido em mente.

Em todas as partes deste livro são encontradas sugestões de progressões com as opções de escala para improvisação escritas sobre cada acorde. Experimente fazer um estudo gradativo para o domínio na mudança das escalas, tocando inicialmente apenas mínimas, depois semínimas, colcheias, etc. É importante que não haja nenhuma interrupção nas mudanças das escalas, forçando o solista ao desenvolvimento da fluência no improviso.

Gostaria também de lembrar que a improvisação é uma linguagem e deve ser estudada como tal, ou seja, não adianta muito sabermos toda a teoria se não pararmos um pouco para "ouvir como soa".

Espero que este livro contribua para aflorar idéias inovadoras contidas nas pessoas que, muitas vezes por falta de ferramentas, não têm como se expressar.

Os pré-requisitos básicos para que se tire maior proveito deste livro são: reconhecimento dos intervalos, formação das escalas e dos acordes, leitura de cifras e domínio no instrumento, da escala maior e das três formas da escala menor (natural, harmônica e melódica) em todas as tonalidades.

PARTE I

Improvisação por centros tonais

1. Centros tonais maiores

São formados pelos acordes diatônicos à tonalidade maior.

1.1. Acordes diatônicos à tonalidade maior (exemplo em Dó maior)

1.2. Exemplos de progressões envolvendo um ou mais centros tonais

Nos primeiros 4 compassos do exemplo 1 nós temos uma progressão formada por acordes diatônicos à escala de Fá maior, seguidos de mais 4 compassos em Mib maior, 4 compassos em Ré maior e, para finalizar, mais 4 compassos em Fá maior.
No exemplo 2 os centros tonais envolvidos são: Dó maior (6 compassos), Fá maior (4 compassos), Lá maior (4 compassos), e finalizando , Dó maior (4 compassos).
Para improvisarmos sobre progressões envolvendo um ou mais centros tonais, devemos tocar as escalas dos centros tonais envolvidos sobre os seus acordes diatônicos. Com o auxílio de um gravador ou colega, experimente improvisar sobre os exemplos abaixo.

Exemplo 1: Bossa Nova

2/4

F maior

II m7	IIIm7	IV7M	V7
Gm7	Am7	Bb7M	C7

Bb maior

II m7	V7	I7M	IV7M
Cm7	F7	Bb7M	Eb7M

D maior

II m7	V7	I	VIm7
Em7	A7 A/G	D/ F#	Bm7

F maior

IV 7M	V7	I7M VIm7	IIm7 V7
Bb7M	C7	F7M Dm7	Gm7 C7

Exemplo 2: Bolero

4/4

C maior

II m7	V7	I7M	VIm7
Dm7	G7	C7M	Am7

F maior (a partir do 3º compasso)

II m7	V7	IIm7	V7
Dm7	G7	Gm7	C7

A maior (a partir do 3º compasso)

I7M	IV7M	IIm7	V7
F7M	Bb7M	Bm7	E7 E/ D

C maior (a partir do 3º compasso)

I	VIm7	IV7M	V7
A/ C#	F#m7	F7M	G7

I7M VIm7	IIm7 V7 :‖
C7M Am7	Dm7 G7 :‖

1.3 Exercícios para a prática de improvisação sobre centros tonais maiores

Com o auxílio de um gravador ou colega, pratique a improvisação sobre as progressões abaixo. Pratique o suficiente para se sentir confortável na mudança das escalas e só então siga à frente no livro. Tenha paciência e determinação.

Exercício 1: Salsa lenta

4/4

F maior (4X)	Bb maior (4X)	Eb maior (4X)
‖: Gm7 | C7 :‖	‖: Cm7 | F7 :‖	‖: Fm7 | Bb7 :‖

Ab maior (4X)	Db maior (4X)	Gb maior (4X)
‖: Bbm7 | Eb7 :‖	‖: Ebm7 | Ab7 :‖	‖: Abm7 | Db7 :‖

B maior (4X)	E maior (4X)	A maior (4X)
‖: C#m7 | F#7 :‖	‖: F#m7 | B7 :‖	‖: Bm7 | E7 :‖

D maior (4X)	G maior (4X)	C maior (4X)
‖: Em7 | A7 :‖	‖: Am7 | D7 :‖	‖: Dm7 | G7 :‖

Exercício 2: Swing

4/4

C maior				Bb maior			
Dm7	G7	C7M	⁒	Cm7	F7	Bb7M	⁒

Ab maior				Gb maior			
Bbm7	Eb7	Ab7M	⁒	Abm7	Db7	Gb7M	⁒

E maior				D maior			
F#m7	B7	E7M	⁒	Em7	A7	D7M	⁒

C# maior				B maior			
D#m7	G#7	C#7M	⁒	C#m7	F#7	B7M	⁒

A maior				G maior			
Bm7	E7	A7M	⁒	Am7	D7	G7M	⁒

F maior				Eb maior			
Gm7	C7	F7M	⁒	Fm7	Bb7	Eb7M	⁒

2. Centros tonais menores

São formados pelos acordes diatônicos advindos das três formas básicas da escala menor: natural, harmônica e melódica.

2.1 Acordes diatônicos à tonalidade menor

a) Menor natural:

b) Menor harmônica:

c) Menor melódica:

2.2 Exemplos de progressões envolvendo um ou mais centros tonais advindos de uma ou mais formas da escala menor

Para improvisarmos sobre progressões envolvendo um ou mais centros tonais menores, a exemplo dos centros tonais maiores, devemos tocar as escalas dos centros tonais envolvidos sobre os seus acordes diatônicos.

Com o auxílio de um gravador ou colega, experimente improvisar sobre as progressões dadas.

Exemplo 3: Bossa Nova

Neste exemplo nós temos uma progressão envolvendo acordes diatônicos à tonalidade de Sol menor advindos, porém, das três formas da escala: natural (N), harmônica (H) e melódica (M).
Note que a diferença entre as três formas da escala menor é sempre de uma ou no máximo duas notas, e para improvisarmos sobre este tipo de progressão devemos ficar atentos a estas notas.

2/4

G menor (N)		(M)	(N) (H)
Im7 Gm7	Gm/F	VIm7(b5) Em7(b5)	bVI7M V7 Eb7M D7

(N)	(M)	(N)	(H)
Im7 Gm7	IV7 C7	IVm7 Cm7	VII° F#°

(N)			(H)
Im7	bVI7M Eb7M	IIm7(b5) Am7(b5)	V7 D7

Exemplo 4: Disco Funk

Esta progressão envolve acordes diatônicos às tonalidades de Dó menor, Sol menor, Fá menor e Mib menor. Em todos os centros tonais envolvidos encontramos acordes advindos das três formas da escala menor.

4/4

C menor (N)	(H)	(N)	(H)
IVm7	V7	bVI7M	bVII7 VII°
𝄆 Fm7	G7	Ab7M	Bb7 B°

(N)	(M)	(N)	(N)
I m7	IV7	IVm7	VII°
Cm7	F7	Fm7	Bb7

(M)	(N)	G menor (N)	(H)
bIII7M(#5)	bVI7M	IIm7(b5)	V7
Eb7M	Ab7M	Am7(b5)	D7

(M)	(N)	F menor (N)	(H)
I m(7M)	Im7	IIm7(b5)	V7
Gm(7M)	Gm7	Gm7(b5)	C7

(M)	(N)	Eb menor (N)	(H)
I m(7M)	Im7	IIm7(b5)	V7
Fm(7M)	Fm7	Fm7(b5)	Bb7

(N)	(M)	C menor (N)	(H)
I m7	IV7	IIm7(b5)	V7
Ebm7	Ab7	Dm7(b5)	G7

(N)			(H)
I m7		bVI7M	V7
Cm7	Cm/ Bb	Ab7M	G7 𝄇

Obs.: (N) = acordes advindos da escala menor natural
(H) = acordes advindos da escala menor harmônica
(M) = acordes advindos da escala menor melódica

2.3 Exercícios para a prática de improvisação sobre centros tonais menores

Com o auxílio de um gravador ou colega, pratique a improvisação sobre as progressões abaixo. Note que sobre o acorde menor nós usamos a forma natural da escala menor e sobre o acorde dominante (tipo 7) nós tocamos a forma harmônica.

Pratique o suficiente para se sentir confortável na mudança das escalas e só então siga à frente no livro. Tenha paciência e determinação.

Exercício 3: Bossa Nova

Exercício 4: Samba-canção

Neste exercício usamos as três formas da escala menor. Natural sobre o segundo grau, harmônica sobre o quinto e melódica sobre o primeiro (com 7M ou 6).

C m (N)..(H).......(M)................ Bbm (N)..(H).......(M)..............

4/4 ||: Dm7(b5) | G7 | Cm(7M) | Cm6 :||: Cm7(b5) | F7 | Bbm(7M) | Bbm6 :||

Ab m (N)..(H).......(M)................ Gb m (N)..(H).......(M)..............

||: Bbm7(b5) | Eb7 | Abm(7M) | Abm6 :||: Abm7(b5) | Db7 | Gbm(7M) | Gbm6 :||

E m (N)..(H).......(M)................ D m (N)..(H).......(M)..............

||: F#m7(b5) | B7 | Em(7M) | Em6 :||: Em7(b5) | A7 | Dm(7M) | Dm6 :||

3. Exercícios diatônicos

Estes exercícios são importantes não apenas por dar ao instrumentista habilidades técnicas, mas também por proporcionar subsídios melódicos para a improvisação diatônica. O exercício está apresentado em duas células básicas (ascendente e descendente), que devem ser executadas sobre toda a extensão da escala, trabalhando-as no maior número possível de digitações.

Transponha estas idéias para todas as 12 tonalidades e para as três formas da escala menor.

4. Funções harmônicas

A tonalidade pode ser dividida em três "sensações" básicas, às quais damos o nome de "funções":

a) Tônica (T): estável e de sentido conclusivo;

b) Dominante (D): instável, tensa, sentido suspensivo, pede resolução na tônica; e

c) Subdominante (S): sentido suspensivo mas não tenso, faz cadência normalmente para a dominante.

4.1 Notas características das funções (exemplo em Dó)

a) Tom maior:

b) Tom menor:

4.2 Acordes característicos das funções (exemplo em Dó)

a) Tom maior:

b) Tom menor:

Natural:

Obs.: O grau Vm7 tem função especial — dominante menor —, sendo mais usado no contexto modal ou como acorde de empréstimo.

Harmônico:

Melódico:

Obs.: O grau IIm7 é usado apenas em contexto modal (dórico) e os graus IV7 e VIm7(b5) são parte de uma função especial — subdominante maior —, que se confunde com a tônica. Exemplo: Am7(b5) = Cm6, F7 = Cm6(11).

4.3. Cadência típica

A tendência natural da harmonia tonal é de fazer cadências iniciadas e terminadas na função tônica, preparada pela dominante precedida pela subdominante.

T⟶ S⟶ D⟶ T

Exemplos:

5. Tensões diatônicas/notas evitadas

Para melhor compreendermos o inter-relacionamento entre acordes e escalas, classificaremos as notas da escala em três categorias básicas:

a) **Notas de acorde**: são as notas da escala que formam o som básico (1, 3, 5, 7) do acorde sobre o qual estamos improvisando em um determinado momento.

b) **Tensão diatônica**: são as notas da escala não pertencentes ao som básico do acorde (T9, T11, T13).

c) **Nota evitada**: é a nota que caracteriza a função por vir na cadência típica.
Exemplo: No centro tonal de Dó maior, temos no acorde G7 as notas Sol, Si, Ré, Fá como "notas de acorde", as notas Mi e Lá como "tensões diatônicas" e a nota Dó como "nota evitada".

5.1 Análise da escala diatônica sobre os graus diatônicos do centro tonal maior (exemplo em Dó)

Neste tópico nós temos os 7 graus da escala maior (Iônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio) analisados quanto às suas notas de acorde (notas brancas), tensões diatônicas (notas pretas) e notas evitadas (notas pretas entre parênteses).
É importante que você se familiarize com os nomes dados aos graus da escala que são largamente empregados na didática da harmonia e da improvisação. Experimente tocar cada um dos acordes apresentados seguidos de suas respectivas escalas, procurando sentir o efeito de cada uma das categorias de notas (de acorde, tensão ou a evitar).

Iônico: C7M/6 (9)

Obs.: No acorde tipo "7M" consideramos T13 como nota de acorde "6" por ser esta intercambiável com a sétima maior.

Dórico: Dm7 (9,11)

Frígio: Em7 (11)

Lídio: F7M/6 (9,#11)

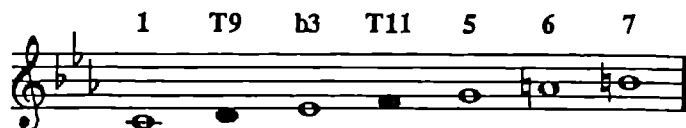
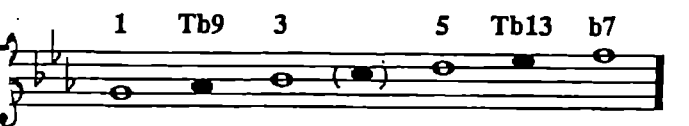
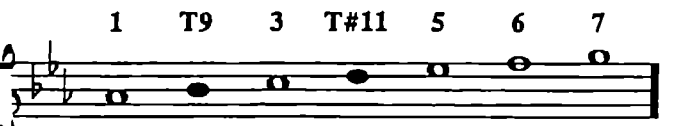
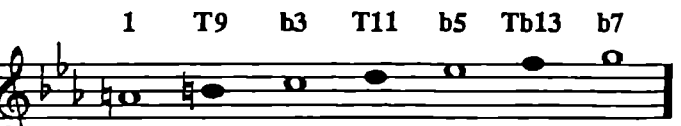
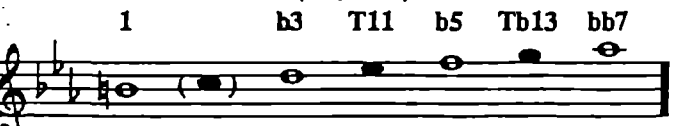
Obs.: Por ser menos usada em música popular a cadência IV —> V, consideramos T#11 como tensão diatônica disponível.

Mixolídio: G7 (9,13)

Eólio: Am7 (9,11)

Lócrio: Bm7 (b5, 11, b13)

5.2. Análise da escala diatônica sobre os graus diatônicos do centro tonal menor (exemplo em Dó):

Neste tópico o que temos são os 7 graus da escala menor advindos das três formas: natural, harmônica ou melódica. Note que apresento apenas os acordes mais usados para cada grau da escala.

Obs.: Neste caso a nota Mib é evitada por fazer semitom com a fundamental do acorde, resultando em combinação acusticamente pobre.

6. Progressões para a prática de improvisação por centros tonais

Com o auxílio de um gravador ou um colega, pratique a improvisação sobre os centros tonais envolvidos nas progressões abaixo.

Progressão 1: Baião

Nesta progressão você pode praticar a improvisação na tonalidade de G menor, passando pelas três formas da escala: natural, harmônica e melódica.

Progressão 2: Bossa Nova

Esta é uma progressão com cadências típicas envolvendo os centros tonais de C menor e Db maior.

C menor (N)
Cm7(9) | Fm7

Dm7(b5) | (H) G7(b13) | (N) Cm7(9)

Db maior
Ebm7(9) | Ab7(13) | Db7M(9)

Db$^{6}_{9}$ | C menor (N) Dm7(b5) | (H) G7(b13)

(N) Cm7(9) | (H) G7(b13)

Progressão 3: Swing

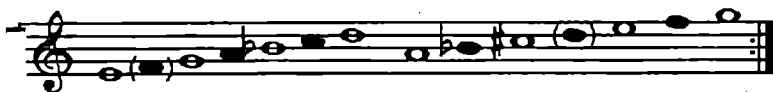
Nesta progressão podemos praticar o improviso sobre centros tonais maiores, descendo de tom em tom.

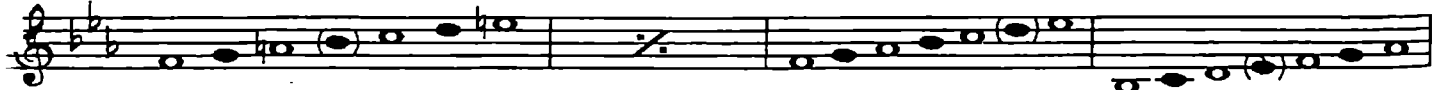
D maior
Em7(9) A7(13) D7M(9) D^6_9

C maior
Dm7(9) G7(13) C7M(9) C^6_9

Bb maior
Cm7(9) F7(13) Bb7M Eb7M(9)

D menor (N) (H) (N)
Em7(b5) A7(b13) Bb7M(#11)

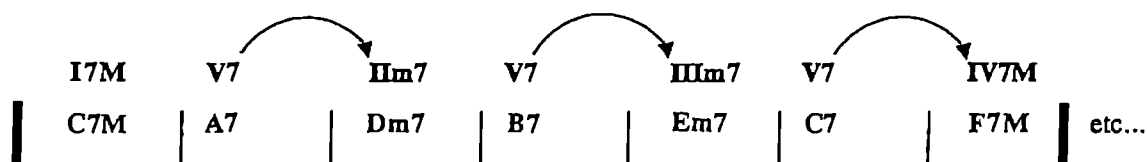
(H)
Em7(b5) A7(b13)

Progressão 4: Funk

sta é uma progressão comum que você pode encontrar em diversas músicas.

PARTE II

Improvisação sobre V7 secundários, alterados e substitutos

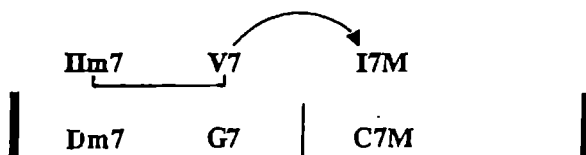
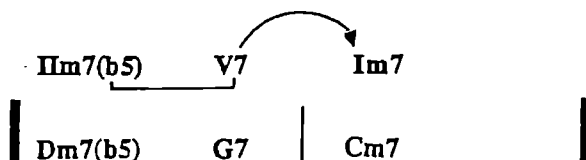
1. Dominante secundário

Dominante principal (ou primário) é o acorde diatônico do V grau que prepara o acorde da tônica (I grau). Dominante secundário é o acorde de estrutura dominante (tipo "7") que prepara os demais graus diatônicos.

Exemplo:

2. IIm cadencial

Todo acorde de função dominante (primário ou secundário) pode ser precedido por um IIm cadencial, formando o padrão "IIm V7"

Exemplos:

a) Preparação de acorde maior:

b) Preparação de acorde menor:

3. Escalas para dominantes secundários e IIm cadencial

3.1. Preparação de acorde maior

Para improvisarmos sobre o dominante secundário que prepara o acorde maior, devemos usar o conceito aprendido no capítulo anterior (improvisação por centros tonais), ou seja, sobre o IIm cadencial devemos tocar a escala dórica e sobre o V7 secundário, a escala mixolídia.

Exemplo:

3.2. Preparação de acorde menor

Para improvisarmos sobre o dominante secundário que prepara o acorde menor, devemos usar o conceito aprendido no capítulo anterior (improvisação por centros tonais), ou seja, sobre o IIm cadencial devemos tocar a escala lócria e sobre o V7 secundário a escala mixolídia b9, b13.

Exemplo:

3.3. Fraseado para dominantes secundários

Neste tópico apresentaremos algumas idéias melódicas para a preparação de acordes maior e menor, que exemplificam o uso das escalas mixolídia e mixolídia b9, b13. Experimente estas idéias com ou sem a presença do acorde IIm cadencial, transpondo-as para outras tonalidades e outras oitavas.

Frase 1: baseada nos "exercícios diatônicos" apresentados no capítulo anterior, esta frase é uma seqüência em sextas sobre a escala de G mixolídio.

Frase 2: construída basicamente sobre a escala A mixolídia b9, b13 com notas de aproximação cromática (D# -> E e G# -> A), esta frase funciona sobre a cadência V7 ou IIm7(b5) V7 que prepara o acorde menor.

Frase 3: construída sobre a escala E mixolídio b9, b13, esta frase inclui passagens cromáticas (F# ->G, G# ->A e A# ->B) e o uso de tercinas e sextinas.

Frase 4: esta frase inclui uma sugestão para resolução no acorde maior por notas de aproximação cromática.

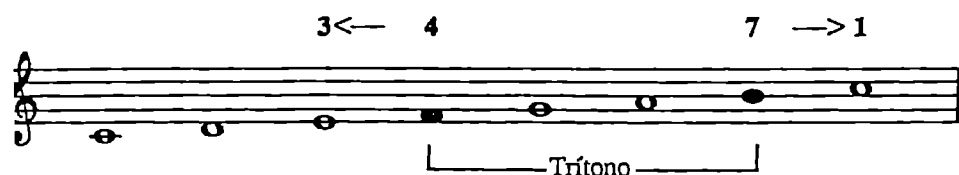
Frase 5: esta frase inicia com uma idéia ascendente na escala de C mixolídio e, a partir do terceiro tempo do primeiro compasso estabelece uma célula melódica baseada nos arpejos diatônicos de F maior descendo em terças.

4. V7 (alt) e subV7:

Para melhor compreendermos os acordes dominantes alterados, substitutos e suas respectivas escalas, devemos saber o que é o "trítono" e entender suas resoluções.

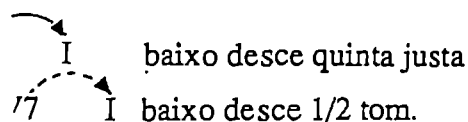
4.1. Trítono

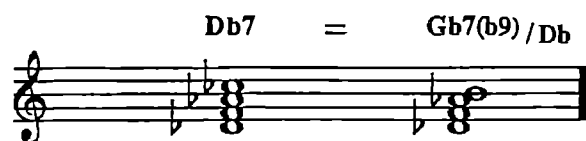
Trítono é o nome que se dá a um intervalo de 3 tons (quarta aumentada ou quinta diminuta) e que representa o som preparatório do acorde dominante. O trítono diatonicamente acontece entre a subdominante e a sensível de uma tonalidade, "atraindo" as notas de resolução mediante e tônica.

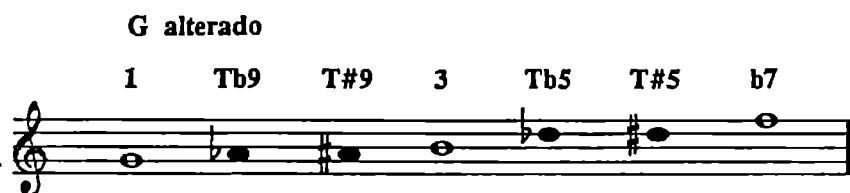
Exemplo:

.2. Resoluções do trítono

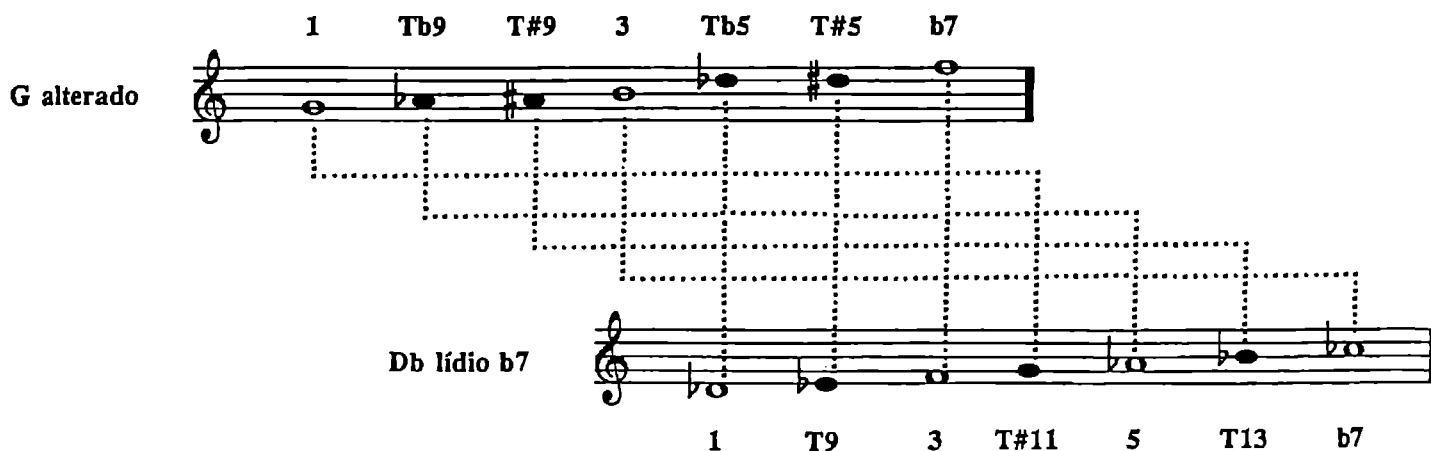
'm mesmo trítono pode ter duas resoluções diferentes: uma "abrindo" e outra "fechando". Isto se dá ɔrque as notas que formam o trítono podem ser subdominante e sensível, respectivamente, ou vice-versa. ɔr exemplo, o trítono formado entre as notas *Fá–Si* pode representar o som preparatório das tonalidades de ó ou Sol bemol.

ıtamos então que os acordes G7 e Db7 têm o mesmo trítono, ou seja, o mesmo som preparatório e que im sendo podem ser usados como acordes "substitutos" um do outro. A este acorde substituto damos o ne de subV7 (dominante substituto).

ɜmplo:

Analisando as notas do acorde de Db7 em relação ao acorde G7, podemos dizer que Db7 = G7 (b9, b5), ou seja, subV7 = V7 (alt).

Obs.: Por "(alt)" entenda-se a livre combinação de alterações na quinta e na nona do acorde dominante. V7(alt) = V7(b5), V7(#5), V7(b9), V7(#9), V7(#5, #9), V7(b5, #9) etc...

4.3. Escala alterada

Formada pelo som básico do acorde dominante (1, 3, b7) e suas alterações de quinta (b5, #5) e nona (b9, #9), a escala alterada é usada quando queremos gerar mais tensão no acorde dominante.

4.4. Escala lídio b7:

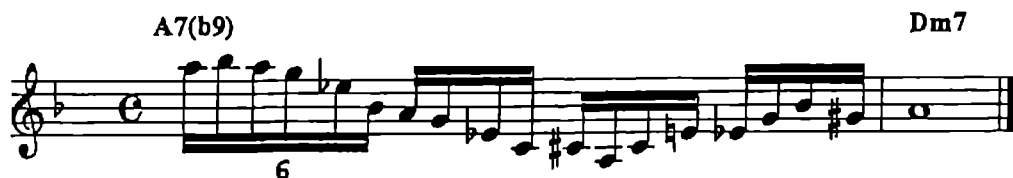
Para melhor compreendermos a escala do subV7, é importante observarmos que este pode ser encarado como um V7(alt) invertido (com a quinta diminuta no baixo). Portanto, a escala do subV7 (lídio b7) tem as mesmas notas da escala do V7(alt), começando pela quinta diminuta.

5. Fraseado para resoluções V7(alt) → I ou subV7 → I.

Construídas basicamente sobre as escalas alterada e lídio b7, estas frases melódicas podem ser usadas em outros contextos que não os apresentados pelo autor. Experimente estas idéias em outras oitavas e diferentes tonalidades, acrescentando ou omitindo notas a seu gosto.

A intenção deste tópico é fornecer idéias melódicas que possam expandir o seu "vocabulário musical" e, conseqüentemente, a sua capacidade de expressão. Note que as idéias para V7(alt) → I funcionam para subV7 → I e vice-versa.

Frase 6: esta frase é um "clichê" jazzístico sobre a progressão subV7 → I na tonalidade de Dó maior. Note o uso de figuras rítmicas como a síncopa e a quiáltera.

Frase 7: construída sobre a escala de D alterado, esta frase é usada sobre a cadência V7 → I na tonalidade de Sol maior. Note que a escala alterada é o sétimo grau de uma escala menor melódica, ou seja, D alterado tem as mesmas notas da escala Eb menor melódica.

Frase 8: esta frase começa por uma sextina delineando o arpejo de Eb maior com #11 (décima primeira aumentada), a partir do terceiro tempo faz uma alternância entre as tríades de A maior e Eb maior (tríade do V7 e subV7), resolvendo por uma nota de aproximação cromática (G# –> A) na quinta de Dm7.

Frase 9: construída pela alternância entre as tríades de C maior e Bb maior, esta frase é usada na progressão V7(alt) → I. Experimente-a com o uso de subV7 e no acorde de Fm6. Lembre-se que sempre existem outras aplicações para as frases dadas e que você pode construir novas idéias a partir das sugeridas aqui.

Frase 10: esta frase funciona sobre a progressão V7(alt) → I na tonalidade de Dó menor fazendo uso de notas cromáticas no primeiro e último tempos do primeiro compasso.

Frase 11: usada sobre a mesma progressão da anterior, encontramos nesta frase a presença de uníssonos e intervalos largos.

Frase 12: construída sobre G alterado, esta frase tem grande movimento vertical. Experimente esta idéia em outros contextos. Sugestões harmônicas: Abm6, Fm7(b5), Bb7sus4(b9), Db7(13) e B7M(#5).

6. Progressões para a prática de improvisação sobre dominantes secundários, substitutos e alterados

Com o auxílio de um gravador ou um colega, pratique a improvisação sobre os dominantes secundários, alterados e substitutos envolvidos nas progressões abaixo.

Progressão 5: Bossa Nova

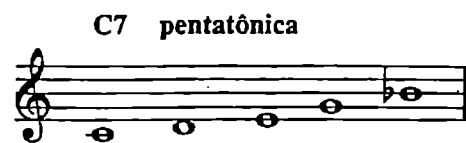
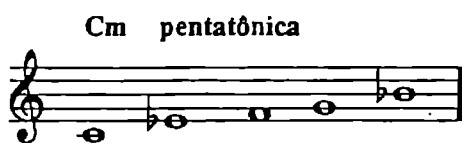
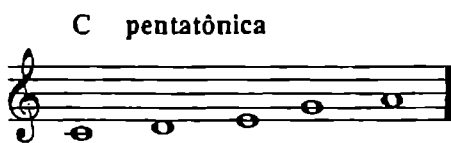
Esta progressão oferece várias situações harmônicas encontradas em música popular, principalmente na música brasileira.

Progressão 6: Balada (C D - D 7)

Esta progressão envolve cadências típicas com dominantes secundários e substitutos na tonalidade de Ré menor.

PARTE III

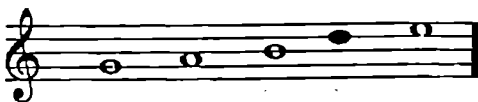
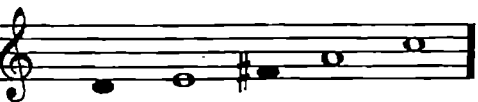
Escalas pentatônicas

Escala pentatônica, por definição, é qualquer escala formada exclusivamente por 5 notas. A intenção deste capítulo é apresentar as diversas aplicações de três formas básicas da escala pentatônica: maior, menor e dominante.

1. Aplicações das escalas pentatônicas

- As escalas pentatônicas são usadas para acrescentar ao som básico dos acordes (1, 3, 5, 7) as tensões disponíveis (9, 11, 13).
- A seguir encontram-se relacionadas as possibilidades de superposições de escalas pentatônicas em acordes tipo 7M, m7, m7(b5), 7 e 7(alt).

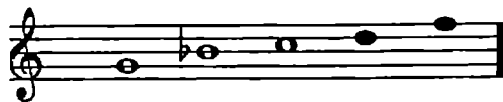
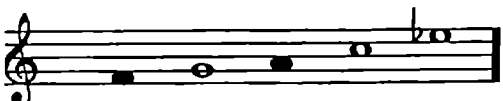
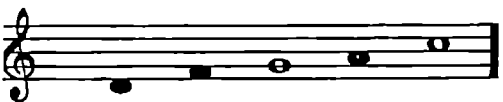
1.1. Pentatônicas sobre o acorde tipo "7M/6" (exemplo C7M)

Acorde: C7M/6

Escalas pentatônicas	Notas de acorde	Notas de tensão
C pentatônica	4	1
G pentatônica	4	1
D pentatônica	3	2
D7 pentatônica	3	2

Obs.: Considerando-se 6M como nota de acorde.

1.2. Pentatônicas sobre o acorde tipo "m7" (exemplo Cm7)

Acorde: Cm7

Escalas pentatônicas	Notas de acorde	Notas de tensão
Cm pentatônica	4	1
Gm pentatônica	3	2
F7 pentatônica	3	2
Dm pentatônica	2	3
G7 pentatônica	1	4

Obs.: Considerando-se 6M e 7M como notas de tensão

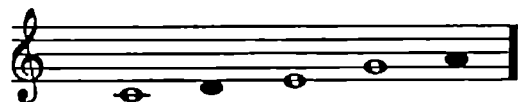
1.3. Pentatônicas sobre o acorde tipo "m7(b5)" (exemplo Cm7(b5):

Acorde: Cm7(b5)

Escalas pentatônicas	Notas de acorde	Notas de tensão
Ab7 pentatônica	4	1
Fm pentatônica	3	2
Bb7 pentatônica	2	3

1.4. Pentatônicas sobre o acorde tipo "7" (exemplo C7):

Acorde: C7

Escalas pentatônicas	Notas de acorde	Notas de tensão
C7 pentatônica	4	1
C pentatônica	3	2
D7 pentatônica	2	3

Acorde: C7(alt)

Escalas pentatônicas	Notas de acorde	Notas de tensão
Ab7 pentatônica	2	3
Gb7 pentatônica	3	2
Gb pentatônica	1	4

2. Fraseado pentatônico

Construídas sobre uma ou mais escalas pentatônicas, as frases apresentadas neste tópico têm como objetivo oferecer material melódico para a utilização prática das escalas pentatônicas. Experimente estas idéias em outras situações, modificando-as ao seu gosto. Componha novas idéias e utilize-as em seus solos.

Frase 13: construída sobre a escala de Am pentatônica, esta frase pode ser aplicada em diversos contextos. Algumas sugestões harmônicas: Bb7M(#11), Am7(9), F#7(#5,#9), C7(13), C7sus4(9), Dm7(9,11), Gm6.

(CD - 28)

Frase 14: esta frase, também construída na escala de Am pentatônica, pode ser usada sobre os mesmos acordes sugeridos para a frase anterior.

Frase 15: aplicada sobre uma cadência IIm7 V7 I, esta frase usa sobre Dm7 a escala Am pentatônica, sobre G7(alt) a escala de Bbm pentatônica, e sobre C7M a escala Bm pentatônica, ou seja, pentatônicas subindo cromaticamente a cada mudança de acorde. Experimente este conceito com qualquer idéia pentatônica.

Frase 16: usando basicamente intervalos de quartas e terças, esta frase foi construída sobre a escala de Cm pentatônica e Fm pentatônica (último tempo do primeiro compasso).

Frase 17: construída sobre a escala de Bm pentatônica, em intervalos de sextas e sétimas, esta frase dá sentido dórico ao acorde de Am7.

Frase 18: construída sobre a escala de A pentatônica, esta frase pode ser usada em vários contextos. Sugestões harmônicas: G7M(#11), Em6, Em7(9), C#m7(b5), D7(#9), D7(b9), B7sus4(9), B7(13), F#m7(11).

3. Progressões para a prática de improvisação pentatônica

Com o auxílio de um gravador ou um colega, experimente as aplicações das escalas pentatônicas sobre as progressões dadas. Use também os conceitos aprendidos nos capítulos anteriores misturados às idéias pentatônicas.

Progressão 7: Samba-canção (CD-34)

Esta progressão é muito usada no final de músicas na tonalidade maior. Você vai encontrá-la em vários *standards* da música brasileira e internacional.

Progressão 8: Salsa (CD-35)

Esta progressão, conhecida como retorno harmônico (*turnaround*), você vai encontrar em várias músicas, principalmente como introdução ou fim.

Progressão 9: Samba (CD-36)

Esta é uma progressão típica no tom menor.

PARTE IV

Escalas simétricas

Escalas simétricas são escalas construídas pela repetição ou alternância de intervalos constantes. Neste tópico trataremos de três tipos básicos de escalas simétricas: diminuta, de tons inteiros e cromática.

1. Escala diminuta

Formada pela alternância entre tons e semitons.

C diminuta

1 1/2 1 1/2 1 1/2 1 1/2

Observando a simetria entre os graus da escala, podemos dizer que as escalas diminutas se equivalem em terças menores, ou seja:

C dim = Eb dim = Gb dim = A dim
C# dim = E dim = G dim = Bb dim
D dim = F dim = Ab dim = B dim

Exemplo:

1.1. Aplicações da escala diminuta

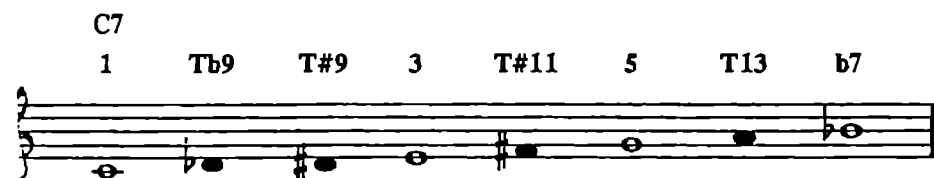
A escala diminuta pode ser aplicada sobre dois tipos de acorde: diminuto e dominante.

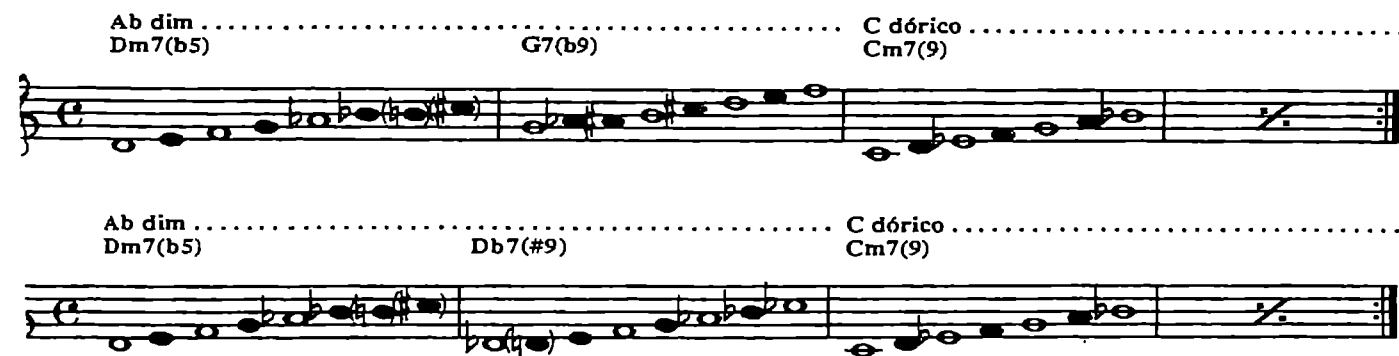
a) Sobre o acorde diminuto
Podendo ser tocada sobre o acorde diminuto em qualquer uma de suas funções, a escala diminuta localizada sobre a fundamental do acorde gera tensões tipo T7, T9, T11, Tb13.

Exemplo:

b) Sobre o acorde dominante
Podendo ser tocada sobre o acorde dominante em suas funções de V7 primário, V7 secundário ou subV7, a escala diminuta localizada 1/2 tom acima da fundamental do acorde dominante gera tensões tipo Tb9, T#9, T#11 e T13.

Cifragens comuns: V7(b9 ,13) e subV7(#9)

Exemplo:

bs.: A mesma escala diminuta pode ser tocada sobre o IIm7(b5) cadencial.

emplo:

Frase 24: construída sobre a escala de Ab diminuta, uma das aplicações desta frase é sobre a progressão V7 Im na tonalidade de Dó menor.

2. Escala de tons inteiros

Construída por intervalos de tons inteiros consecutivos, esta escala se repete a cada tom, ou seja, podemos dizer que as escalas de tons inteiros se reduzem a apenas duas: C e C#, pois as demais se equivaleriam a uma ou a outra.

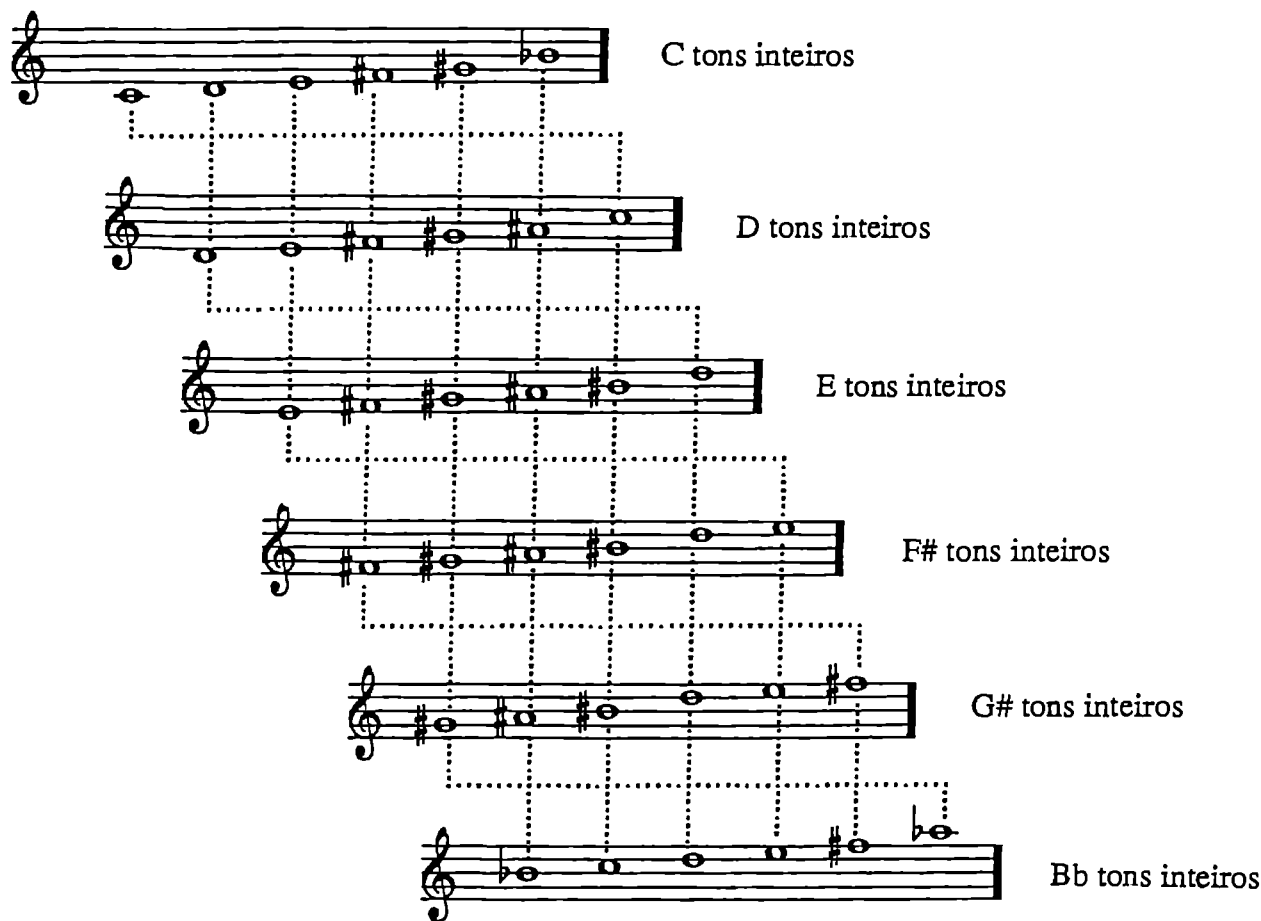
Exemplo: se observarmos a simetria entre os graus da escala, notaremos que as escalas de C, D, E, F#, G# e Bb tons inteiros têm as mesmas notas.

C tons inteiros

D tons inteiros

E tons inteiros

F# tons inteiros

G# tons inteiros

Bb tons inteiros

O mesmo se dá entre as escalas Db, Eb, F, G, A e B tons inteiros, cobrindo-se assim as 12 possibilidades da escala de tons inteiros.

2.1. Aplicações da escala de tons inteiros

Podendo ser tocada sobre os acordes tipo V7 ou subV7, a escala de tons inteiros localizada sobre a fundamental do acorde gera tensões tipo T#5, T9 e T#11.

Exemplo:

2.2. Fraseado sobre a escala de tons inteiros

Construído sobre a escala de tons inteiros, o fraseado hexafônico pode ser aplicado sobre as funções de V7 primário, secundário ou subV7. Experimente variações rítmicas e melódicas sobre as frases dadas, modificando-as a seu gosto.

Importante: Estas frases podem ser transpostas em tons inteiros e aplicadas sobre o mesmo acorde.

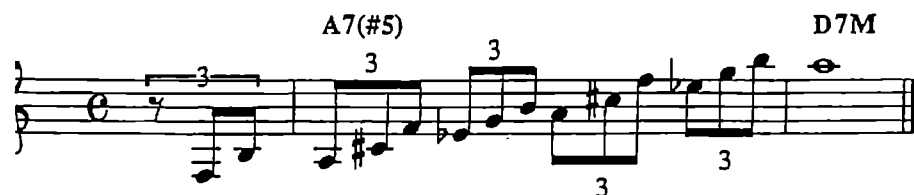
Frase 25: esta frase delineia uma cadência de dominante substituto para o acorde de Dm7, resolvendo com um arpejo de F7M sobre o acorde de Dm7.

Frase 26: construída sobre a escala de G tons inteiros, esta frase inicia por uma célula de 4 notas que é transposta em terças maiores descendentes até o término da frase.

Frase 27: esta frase é formada por arpejos aumentados transpostos ascendentemente em tons inteiros. (CD - 45)

Frase 28: esta frase funciona sobre a cadência V7 → I ou subV7 → I no tom de D maior. Inicia por uma célula de 4 notas que é transposta em trítonos (quarta aumentada ou quinta diminuta) ascendentes até a resolução na quinta do acorde tônico. (CD - 46)

Frase 29: construída sobre a escala de A tons inteiros, esta frase exemplifica o uso dos arpejos de B aum e F aum , alternadamente. (CD - 47)

rase 30: construída sobre a escala de A tons inteiros, esta frase tem as mesmas aplicações das duas nteriores. Nesta frase temos uma exemplificação do uso de superposição de arpejos, usando as tríades de A um e Eb aum sobre o acorde de A7(#5). Experimente esta frase nos acordes G7(#5), B7(#5), F7(#5),)b7(#5) e Eb7(#5). (CD - 48)

3. Escala cromática

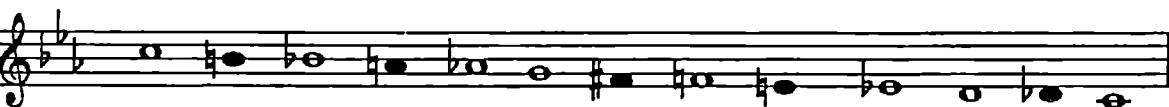
Construída por semitons consecutivos, a escala cromática é usada para interligar notas diatônicas.

Exemplos:

Escala maior cromatizada ascendentemente:

Escala maior cromatizada descendentemente:

Escala menor cromatizada ascendentemente:

Escala menor cromatizada descendentemente:

3.1. Alvos

As notas ou tensões de um acorde podem ser precedidas de uma ou mais notas cromáticas (inferiores ou superiores), às quais damos o nome de notas de aproximação cromática.

Exemplo:

Outros exemplos:

C7M

C7M

C7M

Cm7

Cm7

Cm7

3.2. Fraseado cromático

Construído por "alvos", o fraseado com cromatismos pode ser aplicado a qualquer tipo de acorde. Experimente as frases apresentadas neste tópico em outras situações harmônicas e em acordes similares de mesma função.

Frase 31: esta frase inicia por 4 notas de aproximação cromática que preparam o arpejo de Cm, seguido de outro grupeto cromático que prepara o arpejo de Eb7M. No segundo compasso temos novamente um grupeto de aproximação cromática ao arpejo de Cm, que é resolvido por uma apojatura B – D – C.

Frase 32: nesta frase, as primeiras notas de cada tempo (Eb, C e A) formam o acorde Cm6. Opções harmônicas: F7(9), Am7(b5), Eb7M(#5), B7(#9), D7sus4(b9).

Frase 33: esta frase inicia com uma idéia ascendente na escala de Fá menor melódica, cromatizando descendentemente até a nota F. Note a cromatização com "pedal" na melodia no terceiro grupeto do primeiro compasso e no segundo grupeto do segundo compasso.

Frase 34: basicamente cromatizações da escala mixolídia, esta frase pode ser aplicada sobre outras situações harmônicas. Sugestões: C7(#11), C7(13), Gm7, Em7(b5), Bb7M(#11).

Frase 35: construída por cromatizações na escala Lá menor melódico, esta frase inicia por uma aproximação cromática dupla para uma tensão do acorde (T9).

Frase 36: esta frase inicia com uma idéia na escala de D Blues, seguida de cromatizações sucessivas, terminando com uma idéia na escala D lídio b7.

4. Progressões para a prática de improvisação com as escalas simétricas

Com o auxílio de um gravador ou um colega, pratique a improvisação sobre situações harmônicas que possibilitam o uso das escalas de tons inteiros e diminuta. As idéias cromáticas podem ser aplicadas sobre qualquer situação harmônica, devendo ser aplicado apenas o conceito de notas "alvo". Experimente aplicar as frases de exemplo em situações práticas.

Progressão 10: Frevo

Esta progressão é encontrada normalmente como introdução ou final de uma música em Dó maior.

Progressão 11: Blues

Esta é uma progressão *standard* de um Blues de 12 compassos em Fá maior.

F lídio b7 — F7(9)
Bb lídio b7 — Bb7(13)
F lídio b7 — F7(9)

F tons int — F7(#5)
Bb lídio b7 — Bb7(13)
B dim — B°

F lídio b7 — F7(9)
Eb dim — D7(#9)
G dórico — Gm7

C tons int — C7
F tons int. — F7(9)
D tons int. — D7(#5)
G tons int. — G7(9)
C tons int — C7(#11)

Progressão 12: Bossa Nova (CD - 57)

Esta progressão exemplifica o uso do acorde diminuto em diferentes situações harmônicas e cadências tipo IIm7 V7 I7M.

PARTE V

Improvisação sobre IIm7 V7 I7M e IIm7(b5) V7 Im7

1. Improvisação sobre IIm7 V7 I7M

"IIm7 V7" é um clichê harmônico utilizado para a preparação de acorde maior. Por ser esta cadência das mais usadas modernamente em música popular, trataremos neste tópico das opções de escalas, superposições de arpejos e do fraseado aplicado a esta progressão.

1.1. Quadro geral de opções de escalas para IIm7 V7 I7M (exemplos em Dó maior)

Abaixo temos um resumo das opções entre escalas diatônicas e simétricas para a progressão IIm7 V7 I7M. Note que o acorde da dominante (V7) é o que oferece maior variedade de sonoridades. Experimente o uso dessas escalas, improvisando idéias que interliguem fluentemente o IIm7 ao V7 e o V7 ao I7M.

1.2. Quadro geral de opções de escalas pentatônicas para IIm7 V7 I7M (exemplos em Dó maior)

Abaixo temos um resumo das opções de escalas pentatônicas para a progressão IIm7 V7 I7M. Note que o acorde da dominante (V7) é o que oferece maiores opções de escalas. Experimente o uso dessas escalas, procurando caminhos que possam interligar fluentemente o IIm7 ao V7 e o V7 ao I7M.

1.3. Quadro geral de opções de arpejos (tétrades) para IIm7 V7 I7M (exemplos em Dó maior)

Abaixo temos um resumo das opções de arpejos (tétrades) para a progressão IIm7 V7 I7M. Os arpejos estão organizados pela escala da qual se originam de forma acumulativa, ou seja, o arpejo já apresentado em uma escala, que se repetir em outra, será suprimido da segunda escala, evitando-se redundâncias. Note que as tétrades contidas em escalas que não têm notas evitadas estão todas disponíveis para a superposição. Experimente encadear os arpejos nas mudanças dos acordes colocando em prática imediatamente aqueles que lhe agradarem.

Obs.: Os acidentes ocorrentes referem-se apenas à nota imediatamente posterior.

1.4. Quadro geral de opções de arpejos (tríades) para IIm7 V7 I7M (exemplos em Dó maior)

Abaixo temos um resumo das opções de arpejos (tríades) para a progressão IIm7 V7 I7M. Os arpejos estão organizados como no tópico anterior.

Obs. 1: os acidentes ocorrentes referem-se apenas à nota imediatamente posterior.

Obs. 2: M = tríade maior, m = tríade menor, ° = tríade diminuta, + = tríade aumentada.

1.5. Fraseado para IIm7 V7 I7M

Por abranger uma vasta gama de opções entre escalas e superposições de arpejos, o fraseado para IIm7 V7 I7M constitui-se em um dos mais importantes no desenvolvimento do "vocabulário fraseológico". Neste tópico, apresento alguns exemplos dos usos destas escalas e superposições. Pratique-os no maior número de tonalidades possível, variando as frases rítmica ou melodicamente, ao seu gosto.

TRACK 58

Frase 37: esta frase é um exemplo das superposições de arpejo. Inicia com o arpejo de F7M sobre o acorde de Dm7(9), ligado por uma nota de aproximação cromática aos arpejos (tríades) de B° e Eb+ sobre o acorde da dominante (G7) e resolvendo com a tríade D sobre o acorde de C7M, dando-lhe um sentido lídio.

TRACK 59

Frase 38: esta frase é um clichê jazzístico que exemplifica o uso da escala dórica sobre o IIm7 e a escala diminuta sobre o V7, com um encadeamento fluente entre as duas escalas. Sobre o acorde de Eb7M (I7M) é usado o próprio arpejo do acorde, acrescido da T9.

TRACK 60

Frase 39: construída sobre a progressão IIm7 V7 I7M na tonalidade de Fá maior, esta frase exemplifica a superposição do arpejo do subV7 (tríade de Gb) sobre o acorde da dominante (V7).

TRACK 61

Frase 40: esta frase inicia com um arpejo de F7M, seguido de uma aproximação cromática dupla para a nota F e o arpejo de Am sobre o acorde de Dm7, e exemplifica o uso de quartas no modo mixolídio.

TRACK 62

Frase 41: esta frase exemplifica o uso da escala dórica com passagens cromáticas sobre Am7, e das escalas mixolídia (primeira metade do segundo compasso) e alterada (segunda metade do segundo compasso) sobre D7.

Frase 42: com o uso de uma nota pedal na melodia, esta frase exemplifica a superposição de tríades na progressão IIm7 V7 I7M. No caso, temos tríade de C sobre Dm7, tríade de Eb sobre G7 e tríade de D sobre C7M.

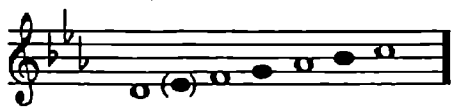
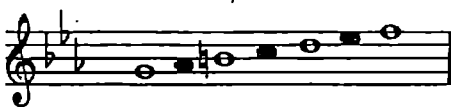
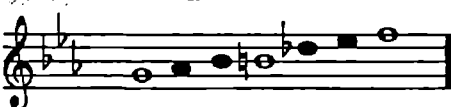
Frase 43: esta frase inicia com uma aproximação cromática C# – D, seguida do arpejo de Dm7 com uma passagem melódica que conduz ao arpejo da tríade de E sobre G7, gerando as tensões Tb9 e 13 na dominante.

Frase 44: esta frase usa sobre Gm7 a escala dórica com duas notas cromáticas (C# e D#) e sobre C7(b9) o arpejo de Gb acrescido da nota Dó (T#11).

2. Improvisação sobre IIm7(b5) V7 Im7:

"IIm7(b5) V7" é um clichê harmônico utilizado para a preparação de acorde menor. Por ser esta cadência das mais usadas modernamente em música popular, trataremos neste tópico das opções de escalas, superposições de arpejos e do fraseado aplicado a esta progressão.

2.1. Quadro geral de opções de escalas para IIm7(b5) V7 Im (exemplos em Dó menor)

Abaixo temos um resumo das opções entre escalas diatônicas e simétricas para a progressão IIm7(b5) V7 Im. Experimente o uso dessas escalas improvisando idéias que interliguem fluentemente o IIm7(b5) ao V7 e o V7 ao Im7.

2.2. Quadro geral de opções de escalas pentatônicas para IIm7(b5) V7 Im7 (exemplos em C menor)

Abaixo temos um resumo das opções de escalas pentatônicas para a progressão IIm7(b5) V7 Im. Experimente o uso dessas escalas, procurando caminhos que possam interligar fluentemente o IIm7(b5) ao V7 e o V7 ao Im7.

2.3. Quadro geral de opções de arpejos (tétrades) para IIm7(b5) V7 Im (exemplos em Dó menor)

Abaixo temos um resumo das opções de arpejos (tétrades) para a progressão IIm7(b5) V7 Im. Os arpejos estão organizados pela escala da qual se originam de forma acumulativa, ou seja, o arpejo já apresentado em uma escala que se repetir em outra será suprimido da segunda escala, evitando-se redundâncias. Note que as tétrades contidas em escalas que não têm notas evitadas estão todas disponíveis para a superposição. Experimente encadear os arpejos nas mudanças dos acordes colocando em prática imediatamente aqueles que lhe agradarem.

Obs.: Os acidentes ocorrentes referem-se apenas à nota imediatamente posterior.

2.4. Quadro geral de opções de arpejos (tríades) para IIm7(b5) V7 Im (exemplos em Dó menor)

Abaixo temos um resumo das opções de arpejos (tríades) para a progressão IIm7(b5) V7 Im. Os arpejos estão organizados como no tópico anterior.

Obs. 1: Os acidentes ocorrentes referem-se apenas à nota imediatamente posterior.

Obs. 2: M = tríade maior, m = tríade menor, ° = tríade diminuta, + = tríade aumentada.

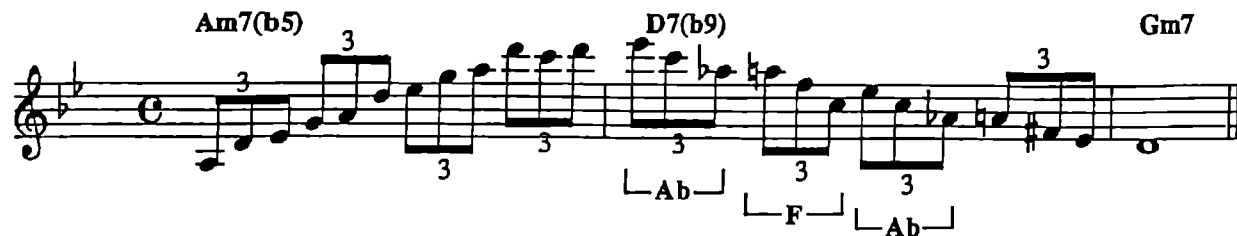
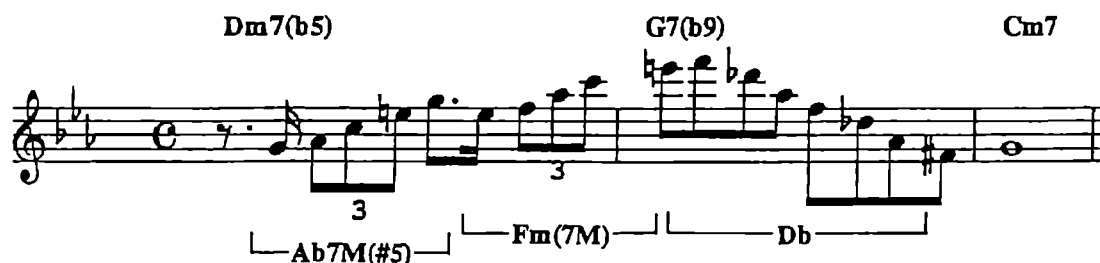
2.5. Fraseado para IIm7(b5) V7 Im

Por abranger uma vasta gama de opções entre escalas e superposições de arpejos, o fraseado para IIm7(b5) V7 Im constitui-se em um dos mais importantes no desenvolvimento do "vocabulário fraseológico". Neste tópico, apresento alguns exemplos dos usos destas escalas e superposições. Pratique-os no maior número de tonalidades possível, variando as frases rítmica ou melodicamente, ao seu gosto.

Frase 45: na frase abaixo temos um exemplo do uso de um mesmo motivo melódico transposto uma terça menor do primeiro para o segundo acorde, e uma terça maior do segundo para o terceiro acorde. No caso, é o arpejo do acorde de Bb7M(#5) sobre Em7(b5), o arpejo de C#7M(#5) sobre A7(b9) e o arpejo de F7M(#5) sobre Dm6(9). Note que este artifício (transposição em terças de um mesmo motivo) dá unidade rítmica e melódica à frase e pode ser feito com qualquer idéia sobre a progressão IIm7(b5) V7 Im. (CD - 66)

Frase 46: esta frase exemplifica o uso da escala Ré lócrio 9M sobre o acorde de Dm7(b5) e a escala de Sol alterado sobre G7(#9). Note mais uma vez o uso da superposição de arpejos :Ab 7M(#5) sobre Dm7(b5) e B7M(#5) sobre G7(#9). (CD - 67)

Frase 47: construída sobre a progressão IIm7(b5) V7 Im na tonalidade de Dó menor, esta frase inicia por um arpejo de Dm7(b5) encadeado para um arpejo de G7, seguido do arpejo de Eb+ no segundo compasso e resolvendo com o arpejo de Eb7M sobre Cm7. (CD - 68)

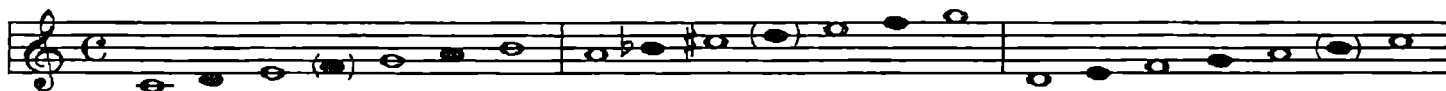
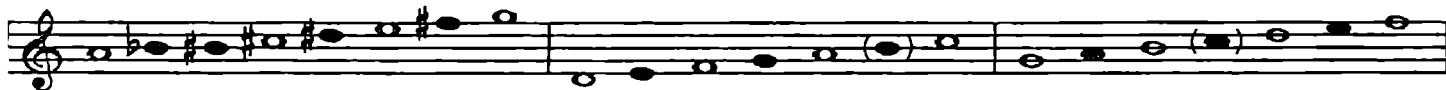
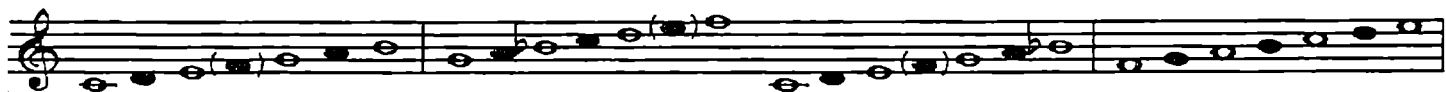
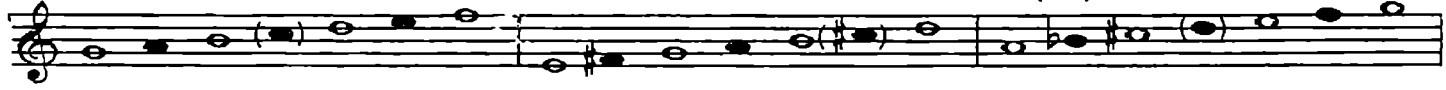
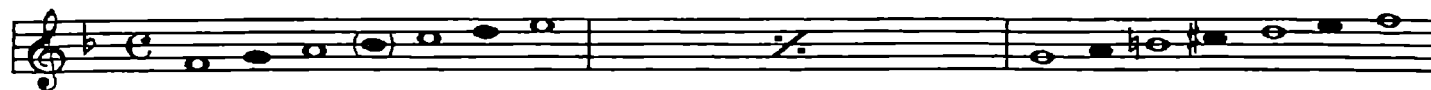
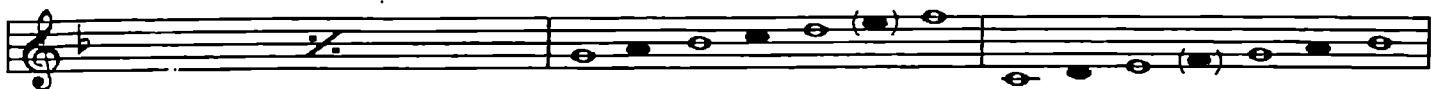
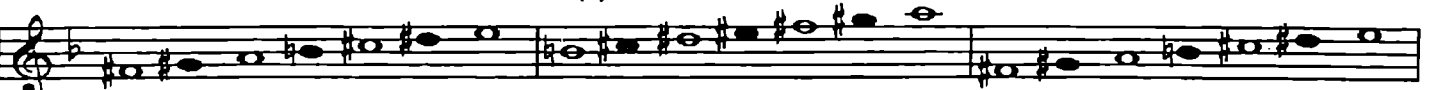
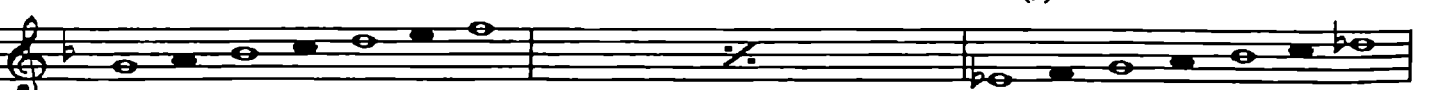
Frase 48: o primeiro compasso são duas oitavas do arpejo de Am7(b5) com a nota Ré (T11) acrescentada. No segundo compasso, temos o arpejo das tríades de Ab e F, alternadamente, sobre o acorde de D7. (CD - 69)

Frase 49: esta frase exemplifica o uso das superposições de arpejos, utilizando sobre Dm7(b5) os arpejos de Ab7M(#5) e Fm(7M) e sobre G7 a tríade de Db. (CD - 70)

Frase 50: esta frase inicia na escala lócrio 9M, indo *outside* no acorde Bm7(b5), e exemplifica o uso da escala alterada sobre o acorde da dominante E7(#9). (CD - 71)

Frase 51: iniciada pela escala diminuta, esta frase faz uso de intervalos largos no primeiro compasso e cromatismo no segundo compasso. (CD - 72)

3. Progressões para a prática de improvisação sobre IIm7 V7 I7M e IIm7(b5) V7 Im

Com o auxílio de um gravador ou um colega, pratique a improvisação sobre as progressões dadas, utilizando os conceitos aprendidos no livro. Por serem muitas as opções de escalas e a escolha do improvisador, encare as sugestões aqui apontadas como uma referência, ficando livre para o uso de outras sonoridades.

Progressão 13: Samba-canção (CD - 73)

Esta é uma progressão característica no estilo samba-canção da música brasileira. Temos exemplos de IIm7 V7 Im e IIm7(b5) V7 Im para praticarmos e desenvolvermos um improviso fluente com o uso de frases, escalas e superposição de arpejos.

Progressão 14: Bossa Nova (CD-74)
Nesta progressão podemos praticar a improvisação sobre cadências características da Bossa Nova.

A dórico
Am7
Eb dim
D7(b9)
G dórico
Gm7
Db dim
C7(b9)
F lídio
F7M
G lídio b7
G7(#11)
G dórico
Gm7
Db dim
C7(b9)
F lídio
F7M
Gb lídio b7
Gb7(#11)
F lídio
F7M(#11)

Progressão 15: Samba lento

Esta progressão demonstra o uso de harmonias mais elaboradas, que encontramos na música brasileira principalmente entre compositores mineiros.

PARTE VI

Solos

A intenção deste capítulo é exemplificar o uso dos conceitos apresentados neste livro. Estes solos poderão ajudá-lo a colocar em prática o material aprendido, dando exemplos de como conectar uma frase a outra, melodicamente, fazendo uso das escalas dos acordes e das superposições de arpejos. Procure extrair destes solos idéias que possam auxiliá-lo na composição de seus próprios solos.

Solo 1: Bossa Nova (CD-76)

Este solo exemplifica o improviso sobre um tema na tonalidade de Dó menor. Nos compassos 5 e 6 temos uma frase para IIm7(b5) V7 Im construída sobre a escala de Ab diminuta; nos compassos 9, 10 e 11 temos uma frase para IIm7 V7 I7M construída por notas de aproximação cromática; nos compassos 13 e 14 temos um exemplo de transposição de um mesmo motivo, uma terça menor acima sobre a cadência IIm7(b5) V7 Im; e no compasso 16, uma frase intercalando as tríades do V7 e subV7 (G e Db).

Solo 2: Swing (CD - 77)

Esta progressão oferece variadas situações harmônicas e exemplos do uso da escala diminuta (compassos 5, 6 e 10) de tons inteiros (compassos 17 e 18), além de idéias para IIm7(b5) V7 (compassos 10-11,14, 25-26 e 29-30) e IIm7 V7 (compassos 5, 6 e 7).

Solo 3: F Blues (CD-78)

Este solo exemplifica um improviso sobre a forma do Blues em 12 compassos. O solo está escrito em uma região grave e deve ser transposto oitava acima para alguns instrumentos, tornando possível a execução. Os dois últimos compassos do chorus (compassos 11 e 12) são chamados "retorno harmônico" e servem para preparar um novo chorus. Encontramos neste solo frases na escala diminuta (compassos 5 e 6), na escala mixolídio b9, b13 (compassos 8 e 10) e também idéias cromáticas e alteradas. Extraia deste solo as idéias que lhe agradarem e aplique-as em seus próprios solos.

Solo 4: Jazz (CD - 79)

Este solo exemplifica 2 chorus de improviso sobre uma progressão com passagens modulantes e vários exemplos de IIm7 V7 I7M

B7M
D7
G7M
Bb7
Eb7M
3
Am7
D7
G7M
Bb7
3
3
Eb7M
F#7
B7M
Fm7
Bb7
Eb7M
Am7
D7
G7M
C#m7
F#7
B7M
3
3
Fm7
Bb7
Eb7M
C#m7
F#7

Solo 5: Retornos Harmônicos (CD - 80)

Este solo apresenta 12 compassos com idéias para improvisação sobre uma das progressões mais usadas como introdução ou final em música popular.

Bibliografia

Chediak, Almir. *Harmonia e improvisação,* 2 volumes, Editora Lumiar.
Coker, Jerry. *Improvising jazz,* Prentice Hall.
Diorio, Joe. *Fusion,* Dale F. Zdenek Publications,1977.
———. *Intervalic designs,* R. E. H. Publications.
———. Manuscritos.
Eschete, Ron. *The jazz guitar,* Luck Music Publisher, 1980.
Gambale, Frank. *The Frank Gambale technique book,* vol. I, Legato Publications.
Greene, Ted. Manuscritos.
Guest, Ian. Manuscritos.
Martino, Pat. *Linear expressions.*
Most, Sam. *Metamorphosis,* P. M. P. Publications.
Mock, Don. *Hot licks,* R. E. H. Publications.
Parker, Charlie. *Omnibook.*
Roberts, Howard. Apostilas G I T (Guitar Institute of Technology).
Slonimsky, Nicolas. *Thesaurus of the scales and melodic patterns,* Charles Acribner's Sons, 1974.
Wise, Les. *Bebop Bible,* R. E. H. Publications.

Outros lançamentos da Lumiar Editora

Harmonia e improvisação — em dois volumes
Autor: *Almir Chediak*
(Primeiro livro editado no Brasil sobre técnica de improvisação e harmonia funcional aplicada a mais de 140 músicas populares)

Songbook de Caetano Veloso — em dois volumes
Produzido e editado por *Almir Chediak*
(135 canções de Caetano Veloso com melodias, letras e harmonias revistas pelo compositor)

O livro do músico
Autor: *Antonio Adolfo*
(Harmonia e improvisação para piano, teclado e outros instrumentos)

Songbook da Bossa Nova — em cinco volumes (Português/Inglês)
Produzido e editado por *Almir Chediak*
(Mais de 300 canções da Bossa Nova com melodias, letras e harmonias na sua maioria revistas pelos compositores)

Escola moderna do cavaquinho
Autor: *Henrique Cazes*
(Primeiro método de cavaquinho solo e acompanhamento editado no Brasil nas afinações ré-sol-si-ré e ré-sol-si-mi)

Songbook de Tom Jobim — em três volumes (Português/Inglês)
Produzido e editado por *Almir Chediak*
(Mais de 100 canções de Tom Jobim com melodias, letras e harmonias revistas pelo compositor)

Songbook de Rita Lee — em dois volumes
Produzido e editado por *Almir Chediak*
(Mais de 60 canções de Rita Lee com melodias, letras e harmonias revistas pela compositora)

Songbook de Cazuza — em dois volumes
Produzido e editado por *Almir Chediak*
(54 músicas de Cazuza e parceiros, com melodias, letras e harmonias)

- **Batucadas de samba**
Autor: ***Marcelo Salazar***
(Como tocar os vários instrumentos de uma escola de samba. Em seis idiomas)

- **Songbook de Gilberto Gil** — em três volumes (Português/Inglês)
Produzido e editado por ***Almir Chediak***
(Mais de 100 canções de Gilberto Gil com melodias, letras e harmonias revistas pelo compositor)

- **Songbook de Vinicius de Moraes** — em três volumes (Português/Inglês)
Produzido e editado por ***Almir Chediak***
(Mais de 100 canções de Vinicius e parceiros com melodias, letras e harmonias)

- **A arte da improvisação**
Autor: ***Nelson Faria***
(O primeiro livro editado no Brasil de estudos fraseológicos aplicados na improvisação para todos os instrumentos)

- **Método Prince** — leitura e percepção do ritmo
Autor: ***Adamo Prince***
(Considerado por professores e instrumentistas como o que há de mais completo, moderno e objetivo para o estudo do ritmo)

- **Método Prince** — leitura e percepção do som
Autor: ***Adamo Prince***
(Primeira obra completa lançada no Brasil sobre o sistema relativo de solfejo)

- **Método de arranjo** — em quatro volumes
Autor: ***Ian Guest***
(Primeiro método de arranjo editado no Brasil)

- **Série Songbook/Piano — Tom Jobim**
Partituras escritas por ***Paulo Jobim***
(30 músicas com melodia, cifra, letra e arranjo para piano revistas pelo compositor)

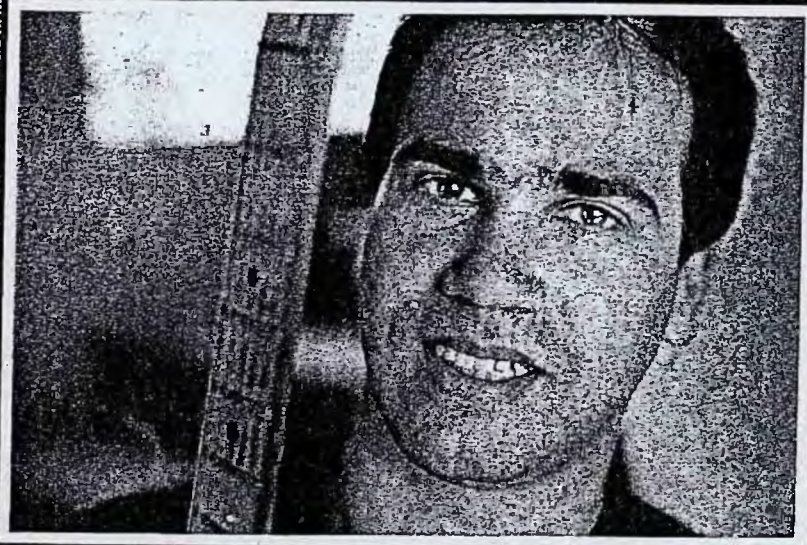
- **Série Songbook/Piano — Francis Hime**
Partituras escritas por ***Francis Hime***
(20 músicas com melodia, cifra, letra e arranjo para piano escritas pelo compositor)

Todo este caminho profissional e artístico encontra-se condensado neste trabalho didático de excepcional qualidade que é
A arte da improvisação *para todos os instrumentos, que a Lumiar tem o prazer de oferecer ao público.*

A arte da improvisação

Conheci o Nelson há cerca de um ano e meio quando, sentindo a necessidade de me desenvolver nos meus instrumentos, violão e guitarra, procurei junto aos músicos a indicação de quem seria a pessoa que me ajudaria neste sentido, e quase todos me indicaram Nelson Faria. Quando telefonei para marcar a primeira aula, ele achou que era trote, mas lhe expliquei que mesmo tendo mais de trinta anos de estrada, nunca fui um bom instrumentista, e agora eu estava de novo me apaixonando pela música e pelo violão. Nelson foi para mim uma grande surpresa pela sua seriedade, pelo seu gosto musical, pelo seu conhecimento e pela pouca idade. Não foram muitas aulas, pois, logo em seguida, saí pelo Brasil tocando com Leila Pinheiro no show Bênção Bossa Nova, mas o suficiente para me abrir um imenso caminho.
Nelson fez aquilo que todos nós músicos deveríamos ter feito quando jovens: se mandou para os Estados Unidos e estudou a sério a música e o instrumento. Hoje ele está pronto para enfrentar essa guerra que é ser músico, seja tocando ou dando aulas. Fico satisfeito em saber que suas aulas editadas pela Lumiar formarão novos músicos e permitirão que nós, veteranos, possamos atualizar e desenvolver nossos conhecimentos.
Eu teria, como cooperação, apenas a sugestão de mudar o seu nome, pois Nelson não Faria, Nelson Fez.

Roberto Menescal

Márcio R. M.

A arte da improvisação de Nelson Faria é exatamente o livro que eu gostaria de ter escrito. Ele ensina, de uma forma clara e objetiva, como improvisar através do estudo de frases jazzísticas. Este é também o primeiro trabalho no gênero editado no Brasil. A inclusão da fita cassete dá oportunidade ao leitor de ouvir cada exercício proposto no livro, com todos os detalhes de dinâmica, andamento, sonoridade etc, além de poder praticar a improvisação com o auxílio de uma base harmônica que funciona como se fosse uma banda.

O que me fez interessar de imediato por este trabalho, sem contar a excelente qualidade, marcante do começo ao fim, foi que ele veio preencher uma lacuna deixada pelo meu *Harmonia e improvisação*: o estudo dos fraseados aplicado ao improviso. Outra particularidade bastante interessante deste método é poder ser utilizado para qualquer instrumento.

Se este trabalho já tivesse sido escrito há mais tempo, certamente teríamos hoje, no Brasil, um número bem maior de músicos na área da improvisação.

Almir Chediak